NICOLAE BREBAN

„în absenţa

stăpînilor"]

Cu sau fără ştiinţa autorului, primul roman, *Francisca,* era o carte mai conformă cu tradiţiile speciei, mai cuminte, de o maturitate excepţională. E aproape neverosimilă uşurinţa cu care N. Breban renunţă acum la ceea ce cîştigase dintru început: el reia totul de la capăt, nemulţumit parcă de a fi fost înţeles aşa de repede, transformînd romanul într-un prilej de reflecţie asupra lui însuşi. Dacă prozatorul avea îndoieli în *Francisca* nu putem şti. El are acum şi le dă pe faţă: *In absenţa stăpînilor* este cu mult mai puţin un roman al realizării decît unul al căutării unei viziuni epice. O anume artificialitate a construcţiei se remarcă şi în *Francisca,* autorul încercînd să unească pe dedesubt cele două planuri ale romanului aşa de dezbinate pe deasupra. El tindea, pe urmă, către un tip de naraţiune **deschisă,** pe de o parte fără finalizare epică evidentă, pe de alta, fără gradaţia clasică a momentelor.

Iată însă că acest al doilea roman se compune din episoade independente *(Bătrini, Femei şi Copii)* şi devine cît se poate de limpede înţelegerea compoziţiei în alt sens decît acela formal: unitatea cărţii e una de concepţie, cu alte cuvinte, constă într-o idee anumită pusă la temelia romanului. Măcar din acest punct de vedere, *In absenţa stăpînilor* e un roman eseu care-şi propune să izoleze trei atitudini erotice: trei forme de erotică incompletă, insuficientă. Sînt analizate de fapt nişte vîrste biologice. *Bătrînii* înfăţişează cazuri de sexualitate epuizată, întoarsă în anomalii şi obsesii, de unde şi „cruzimea" observaţiei romanicerului. Prozatorul înclină către faţa morbidă a acestei umanităţi, subliniindu-i toate formele de alterare a funcţiilor vitale. Nu altceva se petrece în cazul copiilor: doar perspectiva e inversată. Instinctul erotic e la copii incipient, deci tot incomplet, şi de aceea copilăria nu e - la N. Breban - o vîrstă frumoasă, ci una întunecată, pentru că e o vîrstă informă. Imaginaţia copilului netrezit la viaţă afectivă conştientă e populată de monştri, e, ca şi a bătrînilor, morbidă. Herbert, eroul, îşi descoperă, coborînd în uriaşa pivniţă a casei părinteşti, teroarea de apă: e un simbol pentru teroarea de lichidul originar din care purcedem. în această direcţie, prozatorul va cultiva cazul de nerealizare (sau de derivare) sexuală: doamna Iamandi s-a condamnat de tînără la singurătate, fecioară şi bătrînă fără a fi fost cu adevărat femeie, soţii Bedinde şi oaspeţii lor sînt nişte mumii care au păstrat doar - amintirea instinculuí, cuplurile de bătrini (Willer,

Constantinescu) nu sînt unite prin raporturi fireşti, ci prin probabile

perversităţi odioase, colonelul Pleşoianu s-a efeminat trăind mai mult între cucoane, o bătrînă are aer de puberă, doamna Nahaiciuc pare un bărbat în fustă. Herbert, pe de altă parte, e tulburat de apropierea unei fete sau de piciorul gol al mătuşii, dar reacţia lui e un fel de paralizie.

Nici în primul episod, nici în ultimul, nu există o desfăşurare epică propriu-zisă: cartea nu are decît un simplu plan orizontal. Romancierul refuză tot ce-i punea la dispoziţie genul. Singura înaintare ce se constată este iarăşi una aproape neaparentă. Primul episod se încheie cu moartea domnului Constantinescu: moartea ca ultimă formă a degradării funcţiunilor vitale. La Herbert evoluţia e mai subtilă: atracţia erotică este la început inconştientă, copilul nu vrea nimic, nu doreşte nimic, ci se lasă tîrît de presimţirea unui instinct tiranic. în cele din urmă însă, spaima de vîrsta informă, din care e pe punctul să se desfacă, îi trezeşte dorinţe obscure. Finalul episodului e magistral: întins pe pat, Herbert priveşte partea de jos a oblonului, întunecată de noapte, şi doreşte să închidă ochii pentru ca, redeschizîndu-i imediat, să vadă acolo ziua: „ *Aşa făcu: închise ochii şi-i deschise imediat, deşi cu oarecare, abia simţită greutate; şi raza era acolo, spre uimirea lui, era zi peste tot, şi patul de alături era gol".* Suprimarea timpului indică aici că evoluţia biologică se face în salturi. Cu aceasta ating lucrul cel mai caracteristic pentru proza lui N. Breban. S-a spus mereu că e un analist. Dar nici în *Bătrini,* nici în *Copii* nu găsim analiză psihologică. Autorul - înrudit cu Hortensia Papadat-Bengescu şi cu Gib. I. Mihăiescu - nu se interesează de zonele psihologice ale omului, de viaţa afectivă conştientă. El e mai ales un observator al biologicului, ca infrastructură, al stărilor larvare elementare, care nu individualizează, dar care condiţionează existenţa psihologică a omului. Nu e nici o diferenţă între bătrînii sau copiii lui: toţi sînt priviţi ca nişte tipare biologice, nu ca nişte indivizi cu însuşiri proprii. Dar existenţa biologică şi aceea psihologică nu se suprapun perfect: ieşind din domeniul lui şi încercînd să umărească transformările psihologice ale individului, N. Breban nu mai e nici la fel de convingător, nici la fel de nou. în episodul al doilea, *Fentei,* ne întîmpină tocmai acest compromis. Primul lucru pe care îl putem obiecta autorului e de a compune arificial eroinei - E.B. - un destin, dispunînd fără motive totdeauna reale de personajul lui. Nu vreau să intru în amănunte, dar aproape fiecare schimbare esenţială din viaţa eroinei e discutabilă sub raportul **explicaţiei psihologice.** E.B. refuză să se mărite cu un pretendent găsit de familie şi-şi inventează un iubit -de fapt, numai coleg - pentru a se apăra şi a-şi bate joc în acelaşi timp de nerozia părinţilor. Ea se îndrăgosteşte pînă la urmă de iubitul pe care şi 1-a creat - dar împrejurarea e aşa de previzibilă încît prin platitudine

devine neverosimilă. Părăsindu-1 pentru un fleac pe R.V. - aşa se cheamă iubitul - se mărită cu pretendentul spre a se pedepsi. Nici vorbă, tăria ei de caracter e posibilă, nu însă (iarăşi) deajuns motivată, îl va părăsi şi pe celălalt, îndrăgostindu-se de un bărbat cu mult superior, pentru a se sinucide apoi deodată, de asemenea în chip inexplicabil.

Ceea ce rămîne din această arbitrară construcţie de destin este impresia că actele eroinei sînt dictate şi motivate în alt plan, cu mult mai adînc decît acela normal psihologic. Autorul însuşi pare a renunţa să ne mai convingă de „autenticitatea" vieţii lui E.B., recunoscînd printre rînduri în ea doar un pretext. El e interesat nu de raporturile sociale ale oamenilor (societatea se reduce la „mediile" de bătrîni ori de copii, comuniuni de vîrstă, nu de legături economice), nici de acelea superficial psihologice, aflate şi ele în dependenţă de social: ci de nişte raporturi biologice (aproape sexuale). Oamenii sînt uniţi sau despărţiţi de impulsuri foarte profunde, elementare, mai presus de orice interese sau necesităţi obişnuite. Personajele sînt puternice sau slabe, dominatoare sau supuse, dar nu prin temperament ori prin poziţie, ci prin ceva obscur care coboară în rădăcinile fiinţei noastre afective, morale, sociale, intelectuale. Motivul e, desigur, dostoievskian, cum s-a observat şi cum, de altfel, N. Breban a mărturisit de curînd într-un interviu. Dar la autorul *Franciscăi* nu e pur şi simplu amintirea unui motiv străin. Proza lui se organizează pe această „descoperire" şi şi-o însuşeşte definitiv. „Masculin" şi „feminin" devin astfel două entităţi mai presus de alcătuirea morală ori intelectuală a omului. în acest plan, drama lui E.B. capătă dintr-o dată coerenţă. Ea are un fond de virilitate pe care mama şi sora ei l-au intuit: de aci o contradicţie aşa de adîncă a fiinţei ei încît îi poate decide destinul. Lîngă bărbaţi slabi (R.V., Subu) ea poate trăi, deşi se realizează doar parţial: dominîndu-i, îşi satisface fondul de virilitate ascunsă. încercînd să fie fericită alături de un bărbat mai puternic decît ea, va avea revelaţia femeii din ea, dar totodată şi pe a contradicţiei care o sapă: neputînd suporta, se sinucide. Conduita personajului e plauzibilă la nivelul acesta - dar e destul de ciudat că N. Breban n-a putut-o dovedi şi la nivelul conştient al psihologicului. Cele două planuri nu comunică decît rareori (de exemplu, atunci cînd se vede ambiguitatea fundamentală a eroinei: ea iubeşte pe R.V., dar îşi simte împlinită iubirea după ce se desparte de el şi se află cu Subu, pe Catargiu începe a-l iubi prin fiul Iui şi chiar se închipuie pe sine Sfîntul Duh între Tată şi Fiu). Pe cît de tulburătoare e mereu la N. Breban observaţia existenţei biologice, latente a omului, pe atît de discontinuă e analiza propriu-zis

psihologică. Autorul are intuiţia exactă a posibilităţilor lui atunci cînd, în ***Bătrini*** sau în ***Copii,*** înfăţişează tipuri, categorii, neschimbate, cunoscînd o evoluţie interioară asemănătoare cu aceea a vîrstelor geologice ale omenirii: milioane de ani de acumulări imperceptibile sînt urmate de o catastrofa, de un salt, de o ruptură. Dar ştiinţa acumulării psihologice - cu mult mai banală, mai naturală - nu se integrează deocamdată prozatorului. Valoarea cărţii constă în năzuinţa lui N. Breban de a-şi descoperi o materie proprie - în trei experienţe succesive. Dacă s-ar fi oprit numai la una din ele şi ar fi avut tăria să o ducă pînă la capăt, ar fi putut rezulta o operă foarte bună, poate o capodoperă.

(Contemporanul, nr. 15, 1967)

„Animale bolnave"

Despre ***Animale bolnave*** s-a scris, în cîteva săptămîni, aproape tot atît cît despre celelate romane ale lui N. Breban, în cîţiva ani. Cartea este, într-adevăr, excepţională. Este un roman de tip dostoievskian, „animalele bolnave" fiind, în felul lor, nişte „posedaţi". Ceea ce îi împinge la violenţă sau la frică, la crimă sau la laşitate nu este nici o împrejurare oarecare, nici o cauză socială, nici o anume conformaţie morală: rădăcina răului de care suferă se află în structurile insondabile ale fiinţei lor. N. Breban are o mare capacitate de a vedea în structura metafizică a personalităţii umane. El nu este nici acum, n-a fost nici în cărţile anterioare, ceea ce numim curent un analist, fiindcă, la urma urmelor, tocmai analiza lipseşte. A analiza o conştiinţă sau un suflet instinctiv înseamnă a le descompune şi a le studia; în vreme ce N. Breban caută mai puţin elementele, părţile, rezultate dintr-o astfel de operaţie, şi mai mult unitatea profundă, originară, a fiinţei; el nu descompune sufletul empiric, ci compune un suflet metafizic. Personajele au doar o vagă conştiinţă a existenţei lor adevărate. Acele lungi spovedanii ale eroilor sînt instrumentul-de a pătrunde în existenţa lor ascunsă, de a-i face să o mărturisească. Spovedania e o formă de „posedare". Analiştii explică procese, reacţiuni, obsesii, manii; pe N. Breban îl interesează caracterul inexplicabil al realităţii interioare. Dacă, citind ***In absenţa stăptnilor,*** putem crede că banala analiză psihologică a fost înlocuită de o analiză a fondului primar al fiinţei, biologic, în ***Animale bolnave,*** reducţia indivizilor la structuri fixe, eterne (masculin sau feminin) şi a raporturilor lor la schema lui Weininger, nu se mai poate cu nici un chip dovedi. Profunzimea este de data aceasta inefabilă.

Natura ambiguă a „caracterelor"

Oricine va observa că puţine din personajele lui N. Breban sînt „caractere". Dar nu e vorba doar de renunţarea la datele precise ale caracterului tradiţional, ci chiar de renunţarea la ideea de personaj constituit şi plauzibil, ale cărui acte să fie explicabile prin conjunctura în care trăieşte. Krinitzki, Miloia, Paul, Irina au o „psihologie abisală" şi indeterminată, putînd oricînd să se destrame, ca şi cum n-ar fi fost decît închipuiri, sau să treacă unul într-altul, să se confunde. Fiecare din aceste personaje este el însuşi şi, în acelaşi timp, o posibilitate a altuia, real şi himeric, fizic şi metafizic. Fiinţa lumească a fiecăruia pare prea slabă ca să suporte destinul sau existenţa ce a fost atribuită fiecăruia: ea ameninţă necontenit să explodeze. Realitatea imediată a lucrurilor cunoaşte o stare de tensiune aproape insuportabilă.

Aceasta se datorează, cel puţin în ce priveşte personajele, naturii lor ambigue. Autorul le gîndeşte oarecum pe cupluri, înăuntru cărora unul este complementul necesar al celuilalt, negativul lui; elementele cuplului sînt, în măsura în care romanul păstrează aparenţa de realism tradiţional, autonome, fiinţe libere, normale, dar, în acelaşi timp, ele pot fi gîndite unul în funcţie de altul, într-o ambiguitate desăvîrşită. Autorul întreţine cu grijă „confuzia", dar şi opoziţia semnificativă dintre eroii săi. Nu trebuie o demonstraţie specială pentru a lua în seamă legăturile ascunse care unesc pe Krinitzki de Miloia, sau pe Paul de Gaşpar. Krinitzki este un individ violent şi puternic, şi care din teama de el însuşi, de izbucnirea violenţei care dospeşte în el, se supune unui canon. El este un sfînt, dacă sfinţenia înseamnă renunţare şi stăpînire de sine. Puterea lui se transformă în blîndeţe, egoismul în dăruire. „Dumnezeul" al cărui Cuvrnt îl rosteşte Krinitzki este „pozitiv", este universul viu din care facem parte şi în care ne unim cu fiarele şi cu iarba, cu păsările, cu peştii, cu toate vieţuitoarele inconştiente. Altfel spus, acest dumnezeu e viaţa, nemurirea pămîntească. Miloia, în schimb, este slab şi această slăbiciune îl împinge la fanatism şi la crimă. Krinitzki citeşte la un moment dat pilda biblică a slugii care a ascuns talantul stăpînului său spre a-1 pune la adăpost de hoţi. El crede că credinţa nu trebuie păzită, ci răspîndită; Miloia dimpotrivă îşi face din divinitate un bun al său, ascuns, căci el se crede chemat să apere pe dumnezeu de nemernici. Sub măsea de devotament absolut a lui Miloia se află intoleranta cea mai grozavă. Dumnezeul lui e „negativ" şi-1 obligă pe Miloia să ucidă, este un dumnezeu care se cere apărat prin crimă. In Miloia, romancierul ilustrează latura de fanatism posibil a oricărei credinţe. între Krinitzki şi Miloia nu este totuşi numai această opoziţie: ei se completează,

se sprijină unul de altul, şi în orice clipă dumnezeul celui dintîi poate deveni dumnezeul celui de-al doilea. Cînd Miloia ucide pe Krinitzki el se ucide şi pe sine, căci rămîne singur. Dacă este îndreptăţită observaţia ce s-a făcut lui N. Breban că face prea lesne, la urmă, din Miloia, un caz patologic, nu e mai puţin uimitoare intuiţia romancierului că Miloia este, după ce a înlăturat pe Krinitzki, un oarecare bolnav^ mintal. Sensul metafizic al personajului îi dădea raportarea lui la Krinitzki.

Romancierul pune între Paul şi Gaşpar un invizibil semn de identitate. El ne lasă să credem că individul din tren, în primele pagini ale cărţii, poate fi oricare din cei doi, şi dă lui Paul chiar conştiinţa asemănării lor, a doi oameni care se oglindesc în acelaşi ocean mergînd pe ţărmuri diferite. Asemănarea implică şi aici contradicţia: unitatea celor două posibilităţi se află dincolo de fiinţa eroilor, în **arhetipul** lor primar. Paul e victima propriului destin, el nu ştie să lupte altfel decît inventîndu-şi o existenţă *ciudată şi* fantastică: mitomania lui Paul e un mijloc de a stăpîni lumea, de a crea. Gaşpar, *„cu mult mai obraznic cu propriul destin*", n-are fantezie, la el totul este fapta, acţiunea. înainte ca rolul personajului să se precizeze, toate bănuielile de crimă merg spre el. Gaşpar n-are complexitate: nu gîndeşte, nu se complică, pur şi simplu acţionează. Confundîndu-se la început, despărţindu-se pe urmă. Paul şi Gaşpar sînt unul şi acelaşi, destinul lor e comun: romanul se încheie cu intrarea aproape simbolică a lui Paul în natură, în elemente, cînd Gaşpar, ca şi Miloia, rămîne singur. Se pune şi întrebarea de ce Irina a preferat, dintre toţi, pe Gaşpar. Pentru că ea, ştiindu-se blestemată să aducă nefericire, nu poate alege nici pe Paul, nici pe Titus, inocenţi amîndoi pentru că unul reprezintă ipostaza netrăirii vieţii prin vis, altul prin inteligenţă; ei nu trăiesc şi sînt nevinovaţi. în vreme de Gaşpar e vinovatul virtual, *„căci vinovat e tot făcutul".* Cu intuiţia ei de femeie nefericită, Irina a simţit deosebirea dintre cei trei bărbaţi şi a ştiut că numai Gaşpar merită pedeapsa iubirii ei mortale.

Ambiguitatea la nivelul „literaturii"

S-a spus că romancierul nu ştie să termine romanul şi că greşeşte clarificînd, prin plutonierul Mateiaş, împrejurările crimelor; misterul ar fi în acest chip anulat. Din posedaţi de un rău transcendent, eroii ar deveni simple cazuri clinice: Paul un mitoman, Miloia un paranoic. Remarca este justă. Numai că lucrurile au fost privite cu prea mare uşurinţă, ca şi cum N. Breban ar putea la viitoarea ediţie să-şi îndrepte greşeala. Adevărul este că romanul nu se putea sfîrşi mai bine şi, dacă este vorba de o greşeală, ea nu e una întîmplătoare, ci se află chiar la

temelia cărţii. Să nu uităm că ***Animale bolnave*** nu este doar un excepţional roman al condiţiei umane, ci şi un roman poliţist: cea dintîi enigmă, a nefericirii şi a răului de care suferă Irina, Krinitzki şi ceilalţi, nu poate fi dezlegată, dar cea de a doua, a crimelor, da. Mai puternică, poate, decît uimirea în faţa tainelor fiinţei umane este la N. Breban înclinaţia spre rezolvarea misterului. Cînd straniile cupluri de personaje se desfac, cînd ambiguitatea existenţială este treptat dizolvată, nu mi se pare aşa de neaşteptată stăruinţa cu rare N. Breban va urmări pînă la urmă să dea un chip mai uman, dacă se poate spune aşa, întîmplărilor narate. Explicaţiilor finale ale lui Mateiaş le corespunde, într-un alt plan al cărţii, un fel de „explicare a tragediei", permanentă, tenace. Misterul este mereu supus unor puternice reflectoare critice. Talentul lui N. Breban constă în capacitatea lui de a da, aproape spontan, senzaţia de existenţă inextricabilă, misterioasă: o privire, un gest, o spovedanie, ne urcă numaidecît la izvoarele primordiale ale fiinţei. Realitatea e magică, dramele metafizice. însă N. Breban are şi un fel de mare spirit raţionalizator: abia afirmat. misterul e repede înconjurat de explicaţii, circumscris, făcut inteligibil. Romanul modern nu mai poate fi pur şi simplu o „poveste": el este, ca să păstrăm cuvîntul, o poveste care a luat cunoştinţă de sine şi se scrie pe sine. Conştiinţa critică a romancierului este umbra nedezlipită a vocaţiei lui creatoare. N. Breban chiar a proiectat în ***Animale*** *bolnave* această ambiguitate: imaginaţia lui devine reală, întîlnind şi asumîndu-şi imaginaţia a două personaje: Paul şi Mateiaş. Romanul e „scris" de aceştia doi. Cine sînt ei? Paul e un mincinos, pentru ceilalţi , însă, minciuna lui e o formă de ficţiune şi Paul îi relatează la un moment dat lui Krinitzki despre darul lui de a înflori lucrurile, de a vedea, în orice punct al spaţiului, totul, ca într-un miraculos Aleph. Dar Mateiaş? nu e oare lunga lui dezvăluire din capitolul treisprezece rodul unei ascunse plăceri de a vorbi, de a povesti propria versiune asupra întîmplărilor? Şi iată cum imaginaţia romancierului se mişcă, se concretizează alternativ, prin aceea - poetică, fantastă, vizionară, grotescă - a lui Paul, sau prin aceea - exactă, logică, demistificantă -a lui Mateiaş. Dacă pentru Paul totul e complicat sau se complică pe măsură ce e privit dacă tainele devin mereu mai de neînţeles şi lumea mereu mai stranie şi mai absurdă, populară de fiinţe himerice şi terorizante, pentru Mateiaş *„totul e simplu, trebuie să procedăm simplu". Animale bolnave* e un roman ambiguu: halucinant, vizionar, roman al visului şi al lipsei de memorie care ne poartă în irealitate şi în poezie, pe de o parte, poliţist, precis pe de alta. Spiritul logic al romanului poliţist este, într-un fel, apărarea lui N. Breban de haosul

imaginaţiei lăsate în libertate. A vrut autorul să dovedească după ce i s-a reproşat lipsa de compoziţie din cărţile anterioare, că e capabil de orice rigoare? Prea ar fi comodă justificarea. În fond, N. Breban nu s-a mărginit să fie pur şi simplu Mateiaş (ar fi fost să-şi ignore talentul), dar nici nu şi-a asumat riscul de a rămîne pînă la capăt numai Paul. Slăbiciune? îndrăzneală? Cine ar putea să răspundă?

(Contemporanul, nr. 51, 1968)

„Bunavestire"

Un roman excepţional este ***Bunavestire*** a lui Nicolae Breban: dens, de mari viziuni satirice, scris cu vervă, sarcastic, grotesc, stilistic inepuizabil şi original. Se precizează în el şi o „ruptură" de tradiţia prozei noastre psihologice sau naturaliste: păstrîndu-se aparenţele de subiect, decor, descriere, analiză, totul este întors pe dos ca o mănuşă. Din bogăţia observaţiei realiste, din dramă şi melodramă, creşte buruiana unui simbolism luxuriant şi neliniştitor. Acţiunea, personajele, tema şi limbajul se află permanent în două planuri suprapuse: în cel dintîi, imediat descifrabil, ni se povesteşte aventura provincială a unui tînăr mic-burghez *(„ un semidoct distins, un semidoct necesar, cu o voinţă remarcabilă"),* pe care cititorul naiv se simte tentat s-o ia ca atare, deşi înţelesul ei, cu siguranţă, îi scăpă; în al doilea plan, această aventură devine incredibilă, colosală, este transformată caricatural, împreună cu decorul din care face parte, parodiată, de autor, care nu numai că aşază între el şi personaje o distanţă batjocoritoate, dar măreşte toate dimensiunile pînă la halucinaţie. Nicolae Breban afirmă el însuşi în **Postfaţă:** *„Mai presus de toate am atacat aici pe **micul-burghez,** cel pe care Dostoievski l-a văzut în forma diavolului, mica-burghezie nu atît istorică şi socială (evident şi aceasta!), dar mai ales în forma ei structurală, abisală, ca unul din cei mai vitali şi înverşunaţi duşmani ai omului, ai umanului... Ironia acestei cărţi a vizat formele complexe, aproape infinite, de existenţă ale imposturii, ale kitsch-ului, de la cele sociale pînă la cele stilistice".* Literar, ***Bunavestire*** se întîlneşte atît cu viziunea de o radicală cruzime, cît şi cu formula expresionistă a romanelor lui Musil şi Canetti. Romanul ne sugerează un fel de joc primejdios al micului burghez cu valorile umaniste, pe care Ie răstălmăceşte, un „joc cu mărgele de sticlă" privat însă de sensul nobil de la Hermann Hesse, răsturnat, caricat, strivit de prost gust; căci dacă în romanul prozatorului elveţian, Castilia reprezintă cea de pe urmă Provincie a spiritualităţii umaniste, în *Bunavestire,* imaginara provincie reprezintă

avanpostul unei ordini mic-burgheze, în care umanismul se răsfrînge desfigurat, locul de naştere al unei noi religii, cinice, absolutiste.

Bunavestire este satira acestei hipertrofii, a acestei imposturi, iar „antieroul" ei este micul (la început) Grobei. Asistăm în fond la o iniţiere, Grobei fiind, întîi, seducătorul, şi, apoi, cuceritorul. Reuşita romanului trebuie explicată prin reuşita personajului principal, a cărui metamorfoză rămîne probabil lucrul cel mai uimitor şi mai misterios din toate.

Cine este Grobei? Un tînăr merceolog, silit de meseria lui să colinde Provincia (o provincie în fond la fel de imaginară, ca aceea dostoievskiană a *Demonilor,* deşi înfăţişată cu exactităţi de cronică şi plasată la mijlocul deceniului al doilea de după război), un mediocru comis voiajor, care-şi recomandă pretutindeni eşantioaneie, în speranţa că va fafce să prospere activitatea neînsemnatei cooperative meşteşugăreşti pe care o reprezintă. în primul capitol, Grobei, spilcuit şi anost, îşi consumă zilele concediului legal pe străzile unei staţiuni de odihnă. Nu se desparte nici o clipă de tranzistorul ce-i spînzură pe umăr. Are un program cotidian perfect pus la punct: muzee, expoziţii, case memoriale, filme, lecturi, sfatul medicului, Bach, ora agronomului. E un individ cu pretenţii iţitelectuale, calculat, cam meschin *(„făcu rep'ede socoteala cit putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual. îi va lua şi ei unul? nici pomeneală, atît timp cît n-o invitase el..."),* caută mereu *„partea instructivă a lucrului"* şi, mai presus de orice, dispreţuieşte pe *„ hăndrălăii ce mişună prin staţiuni",* fără treabă. El are, nu e aşa, conştiinţa superiorităţii sale de om ordonat, este *„ un ins atît de grav, cu timpul bine împărţit, cu un acut simţ al demnităţii".* Urăşte pe cei *„ajunşi",* pe *„inşii ăştia mereu relaxaţi",* cu bani şi relaţii. Problema romanului se conturează treptat. *„lată o lume din care el va fi exclus",* gîndeşte Grobei, dar, cu instinctul lui sigur de parvenit superior, deşi nu se sfieşte să-şi afişeze dispreţul faţă de aceşti posesori de Wartburg şi fumători de Kent, capete seci ca ale snobilor prieteni ai Leliei Crăiniceanu, ştie că ei în fond nu valorează nimic, şi că el... el... Grobei într-o zi... Cariera de seducător a lui Grobei începe de la cunoştinţa cu frumoasa Lelia, mesagerul „celeilalte lumi", al cărei acces lui îi este interzis, felina, visătoarea Lelia, întinsă leneşă pe canapea, în feminitatea ei inconştientă şi orgolioasă, profundă şi superficială, secretă şi ostentativă, amorţită şi agresivă. Grobei o va seduce pe Lelia, dardupă ce mai întîi, se ya sustrage graţiilor ei. E şi primul semnal al „metodei" lui, deocamdată confuză, dar, vai, cît de eficace... Pe neaşteptate, ca şi cum stăpînirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalţi cu cîţiva

centimentri, Grobei devine sigur pe el, grosolan cît trebuie, placid dominator cît e nevoie. în „slugă" se deşteaptă „stăpînul". Dechide, deocamdată, doar un singur ochi. Ah, de-ar şti Lelia, care îl priveşte cu miloasă desconsiderare pe descărnatul, prăpăditul, penibilul Grobei, că a şi căzut, ea, falnica, în pînza ţesută cu grijă de insidiosul păianjen! Ea, sedusă fără să bănuiască încă, se joacă, provoacă, vrea să-1 cucerească la rîndul ei. Dar Grobei e o citadelă prea trufaşă în prejudecăţile lui ca să cadă atît de lesne. Teribilă putere a prejudecăţilor! Prin ele, tînărul provincial îşi va desăvîrşi cucerirea: asiduităţile i se deplasează spre familia superbei Lelia. Şi, iată, familia capitulează, cu mic, cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac şi dulceaţă, cu albumele şi cu amintirile ei scumpe... de familie, în faţa politicosului, plinului de tact (ce e tactul dacă nu un respect al prejudecăţii?), a admirabilului Grobei. Dar Grobei nu se opreşte aici: după familie, oraşul de provincie, „metropola Provinciei": seducţia e completă acum. Lelia e logodnica oficială a solidului (moralmente, vreau să spun) merceolog, eşantionul iui cel mai de preţ; oraşul a fost îngenuncheat; toată lumea iubeşte pe Grobei.

Dar, lovitură de teatru:.seducătorul îşi abandonează prada, pe Lelia. pe iminentul socru, oraşul, pe toţi. Dispare pur^i'simplu. *„Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere şi al simpaticului lector, evident!... Materia epică pare şi este epuizată, dar... Doamne, viaţa, istoria, istoriografia, sînt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust: atunci cînd totul pare (şi este!) finit, tocmai atunci apare... nu-i aşa... apar tot felul de complicaţii...".* Aici romanul capătă o turnură neaşteptată: ca şi destinul micului Grobei. A descoperit într-un album de familie o fotografie şi a citit din întîmplare scrisorile unui răposat unchi al Leliei, Mihi-bacsi, Mihai Farca. Fascinat, Grobei îşi consacră viaţa cultului pentru Mihi, fostul locotenent de după primul război mondial care avusese ideea unei „religii" a puterii, a dominaţiei asupra altora. Cine se stăpîneşte pe sine stăpîneşte lumea - lozinca lui Mihi devine şi a lui Grobei. In jocul de cărţi al destinului, cineva a schimbat o carte şi Grobei se pomeneşte ţinînd în mînă o adevărată chintă regală. Cum se petrece acest lucru nu ştim; autorul nu stăruie să ne explice fascinaţia lui Grobei pentru Mihi; e un **coup de foudre.** Va fi predicatorul religiei lui Mihi, locotenentul lui postum, arhivarul lui, al acestui Mare Apostol al Provinciei (oare •nu în Privincie, spune el fâcîndu-i elogiul, s-au născut toate religiile?). Mihi e un Naphta autohton, profet cinic al sfirşitului valorilor burgheziei şi al morţii umanismului, înlocuit de o religie a puterii şi

ierarhiei, ca într-o feudalitate reînviată. Provincia lui este tocmai expresia acestei feudalităţi post-burgheze. Identificarea treptată dintre Mini şi Grobei, autorul o desfăşoară pe. două sute de pagini. Seducătorul vulgar devine, cînd îşi descoperă o ideologie, cuceritorul. Micul-burghez ajunge peste noapte personajul atotputernic al unei simbolice organizaţii crescute în cultul Iui Mihi. Această bizară, anacronică organizaţie, aflată în afara şi la adăpost, dacă pot spune aşa, de cursul major al istoriei, reprezintă triumful deplin al spiritului mic-burghez, al kitsch-ului, al prostului gust. în culmea puterii lui, Grobei însuşi e un personaj legendar. Paranoia lui a învăţat acum să se disimuleze: seducătorul abil s-a transformat într-un conducător viclean, într-un bufon superior. El refuză să accepte că, în spatele memoriei Apostolului, vreo organizaţie oarecare îşi are rostul. Arhivarul crede în ideea pură, într-o doctrină netranspusă în practică, într-un jop gratuit. El e Conservatorul Provinciei: muzeograful valorilor ei perene. Cum ar putea abdica el de la credinţa lui Mihi într-o Provincie-idee, valabilă tocmai pentru că nu se concretizează într-o ordine efemeră, pentru că nu se instituţionalizează? Dizolvă deci organizaţia cu o decizie magnifică de conducător necontestat., Micul, idolatrul Grobei suferea de a nu fi luat în seamă: marele Grobei predică anonimatul. El a cîştigat şi orice paradă ar fi de prisos. Modestia aceasta perversă este eroismul lui. Şi în aparenta nepăsare de orice manifestare exterioară, de orice protocol, se ascunde cel mai cumplit fanatism. Doctrina lui Mihi şi-a găsit omul, iar Provincia mic-burgheză, adevăratul stăpîn.

In ***Epilog,*** romancierul îşi salută cu necruţătoare ironie personajul. II laudă pentru a se fi *„lipit cu tot trupul său viu de ideea sa, pină la topire, pină la geamăt, pină la incandescenţă".* Sigur, măruntul mic-burghez care şi-a ieşit din ţîţîni, care şi-a întrecut condiţia, acesta merită elogiul. Dar actorul comic care s-a pomenit distribuit într-un rol de tragedie? Să nu ne inducă în eroare lauda din **Epilog** care conţine, ca, de altfel, întreg romanul, o **ironie a ambiguităţii.** Să-ţi alegi un ins anodin şi insignifiant şi să-1 faci erou; să observi măreţia în derizoriu, sublimul în ridicol, splendoarea în prostul gust; şi mai ales să scrii cu gravitate batjocoritoare istoria sacrificiului unui om în numele unei idei ce ar părea ridicolă dacă n-ar fi înspăimîntătoare. Un element thomasmannian există aici: căci şi romanul lui Hans Castorp conţine o iniţiere, în centrul căreia se află un mic-burghez limitat (cum zice Clavdia Chauchat), silit deodată să ia act de, ce enorm sună, apusul occidentului burghez. Insă ***Muntele vrăjit*** dezvoltă ideea într-un singur registru. Hans Castorp se educă la şcoala unui limbaj evoluat şi

romanul metamorfozei lui, nelipsit de ironie, e serios. Grobei e însă un Castorp degradat şi care aparţine unui sub-limbaj: el are în chip foarte confuz conştiinţa iniţierii sale. ***Bunavestire*** conţine de aceea două registre stilistice, intricate perfect, simultane: unul, al naratorului, al celui care, în roman, face gestul de a povesti *(„noi cei care povestim, racontăm, noi cei care imităm stîngaci pe cel care povesteşte... ")* şi în care se reflectează umbra lui Grobei însuşi, un registru deci al identificării perfide şi ironice, ambigui, dintre narator şi personaj; al doilea, al celui care scrie, al autorului, şi acesta este registrul distanţei şi al unei lucidităţi anxioase. La fiecare pagină cele două registre coexistă: satira grotescă ia naştere la întîlnirea pateticului cu rizibilul. Naratorul-Grobei parodiază limbajul clasic al romanului; autorul la rîndul lui demistifică limbajul naratorului-Grobei. E o flagelare a idolatriei. Acest du-te-vino continuu între serios şi neserios produce un mare efect artistic. Aproape tot ce e memorabil în roman ţine de această ambiguitate fundamentală: personaje, scene, transformări, senzualitate debordantă: bătrînul Crăiniceanu în rol de mitic Eumeus printre porcii, orătăniile şi golumbii lui; Petruşca-Acteon, înlocuitorul; Cîrstea-Don Juan, omul cu oroare de suferinţă şi de emoţie; Puşi Zăgănescu, martira de provincie, călugăriţa fără credinţă; Petronela, femeia-oaie, inteligentă şi idioată, plină de personalitate şi supusă; Lelia, în fine, regina neîncoronată şi abandonată a provinciei; ambasada lui Crăiniceanu (senzuala ambasadă) la curtea provincialei Puşi; plimbarea Leliei prin pădure cu gnomul grotesc alături de ea; fantoma apăsătoare a lui Grobei, după definitiva lui retragere în sanctuarul lui Mini; cuplurile, multele cupluri ce populează cartea, căci, nu e aşa, *„fantezia e un instrument de procreare".*

Dar nu e doar atît: romanul întreg stă între două oglinzi paralele, într-una Grobei (ca să revin la el) e băiatul simpatic, palavragiu, cu spoiala lui de cultură, care, aproape împotriva voinţei lui, e antrenat în cele mai neprevăzute întîmplări, depăşit de ele; în cealaltă oglindă, Grobei e predestinatul, în care soarta a aruncat de la început sămînţa demoniei, fanaticul ce joacă perfect rolul încredinţat, fie el acela de tinerel spilcuit, fie el acela de paiaţă primejdioasă, de bufon ameninţător. Tot astfel, lumea romanului are două feţe. Una e doar penibilă, mărunt provincială, îngustă, stupidă, lume de provincie, obiect al atîtor romane naturaliste din ultimul veac, şi nimic mai mult; alta e proiecţia ei coşmarescă, *„o lume, o lume ce debordează, care bolboroseşte... o lume fioroasă pe care am atins-o din nebăgare de seamă şi care ne astupă, se revarsă, ne depăşeşte, o lume pe care n-o putem ţine în frîu, o lume care ne ia cu ea aşa cum pătrunde apa.*

noaptea, într-o clădire, fiirişîndu-se pe Ungă pereţii bănuitori... ". Nu, deci, roman de epocă, ci tragicomedie în centrul căreia stă abisalul spirit mic-burghez, vinovat de atîtea deformări. *„Rîdem şi o privim cu spaimă...".* Aici nu vorbeşte naratorul-Grobei, ci autorul: *„Să fugim, acum, acum, să ne strecurăm cit se poate de onorabil, să fugim părînd că mergem calm, respectabil,* ***s-o întindem*** *(iată. furişat, şi celălalt registru!) spre uşq. Să-I lăsăm singur pe individul acela (din nou, autorul!)... pe dobitorul acela fără umor, fără geniu... fără geniu, care s-a aservit unei pasiuni confuze".* Cu siguranţă: Grobei s-a aservit unei pasiuni confuze. Dar profunzimea romanului vine din ironia ambiguităţii, cum spuneam, şi, la sfîrşit, continuăm să ne întrebăm, ca pe toată durata celor şase sute de pagini: oare unde încetează gluma, farsa, jocul de-a prostul gust, de-a Mihi-învăţătorul şi de-a Grobei-ucenicul lui şi unde începe senzaţia de groază, de destructurare a lucrurilor, a limbajului însuşi? Oare unde, cu alte cuvinte, rîsul ne îngheaţă pe buze? Degenerarea spiritului mic-burghez, aparent nevinovat, în fond teribil, într-o impostură periculoasă şi antiumanistă - iată, simplificînd, chiar tema romanului şi ţinta satirei. Simplificare inevitabilă într-o cronică, sumară prin forţa lucrurilor, cînd e vorba de un roman cu o problematică atît de dificilă.

(România literară, nr. 24, 1977)

„Don Juan"

Recentul roman al lui Nicolae Breban, intitulat ***Don Juan,*** continuă, pînă la un punct, problematica şi maniera din *Bunavestire,* artisticeşte cu o treaptă mai jos. Ideea centrală poate fi, aici ca şi acolo, interferenţa dintre erotic şi politic sau modul în care strategiile cuceririi şi ale puterii au, în ambele domenii, o natură comună. Michel Foucault şi alţii au analizat teoretic şi istoric mecanismul. Nicolae Breban îl face să funcţioneze într-un roman, observîndu-1 adică pe viu, la nivelul concret şi ambiguu al relaţiilor umane. Cîteva lucruri ne erau deja cunoscute din romanele luj anterioare şi, în primul rînd, acea dinamică a relaţiilor bazate pe cupluri de forţă, pe principii coexistente şi în acelaşi timp contradictorii. Natura întreagă ar fi alcătuită astfel, susţine romancierul, care identifică pretutindeni în ea cuplul, etern indisolubil şi etern sfişiat *(„călău-victimă, tare-slab, care nu e decît altă formă, metaforă a sexelor, a oricărei dualităţi umane de a gîndi, adînc-înalt, muritor-nemuritor, zeu-uman, bărbat-femeie, firesc-nebun, apă-aer, îngeri şi demoni"),* şi aşază viaţa sub semnul vînătorii, metaforă pentru acest conflict nestins şi necesar care ar mişca

universul. în al doilea rînd, dar în directă legătură cu această idee, *Don **Juan*** tinde să transforme observaţia socială, psihologia, descrierea moravurilor în materie primă pentru o viziune mitică asupra existenţei. Puternicul realism al prozei lui Nicolae Breban îşi subordonează tot mai mult apetitul enorm pentru concret unei idei generale. O eroină a romanului spune despre profesorul Rogulski, despre Don Juan, că e un centaur, trăind în două realităţi deodată: în acelaşi fel putem spune şi noi, despre toate personajele lui N. Breban, despre romanul însuşi, că trăiesc în două realităţi deosebite. Pe de o parte, ele se comportă conform logicii obişnuite a vieţii, a sufletului, pe de alta, statura lor nu poate fi pe de-a-ntregul cuprinsă în tiparul comun, sfîrşind prin a sparge plafonul realist şi a ieşi în mitic. Mai scurt spus, individualitatea realistă a personajelor se topeşte în generalitatea unor arhetipuri, care sînt elementele de manevră ideologică ale romancierului în dovedirea concepţiei sale. în fine, acest lucru nu se realizează, cum ne dăm bine seama, fără o marcată tendinţă modernă spre demonstraţie, spre teză, spre eseu, şi ultima treime a romanului părăseşte aproape cu desăvîrşire firul epic, spre a ne întreţine cu consideraţiile teoretice ale protagonistului (şi, de la un punct, ale naratorului). Să adaug şi că tezismul comportă (ca şi în ***Bunavestire)*** o latură parodică, o întoarcere pe dos a clişeelor, un protest (adesea explicit) contra mărginirii bunului simţ, incapabil, după părerea naratorului, să cunoască lumea altfel decît în prefabricate, în concepte standardizate şi seci.

în ciuda tezismului şi a „ideologicului", romanul lui N. Breban nu-şi pierde, cel puţin în primele două treimi, extraordinara carnaţie psihologică, socială, fizică, adică acel realism aproape halucinant al detaliului care a atras atenţia încă din *Francisca.* Există o atmosferă specifică a acestei proze (uşor de recunoscut şi de imitat), prin care ea ne antrenează de la început, într-un univers moral compact, dens şi cîteodată sufocant, faţă de care autorul, printr-un întreg sistem de semne, ia totuşi distanţă, radiografiind dezechilibre şi vizînd precaritatea unui mediu periferic. Talentul lui N. Breban constă, chiar într-un roman ca acesta care urmăreşte să dezvolte pe faţă o teză, într-o percepţie completă a realităţii imediate. Metafizica romancierului izbuteşte să menţină intact simţul pentru lucruri în latură pur fizică, dacă pot spune aşa, în corporalitatea lor tangibilă, aspră, materială. Pagina e mereu deasă de senzaţii - auditive, tactile, vizuale etc. -, de forme, de mişcare; este peste tot o foiala indescriptibilă, viscerală, a vieţii celei mai comune, a străzii, a caselor, a inşilor singuratici sau a mulţimii. Poate cel mai puternic capitol este tocmai al cincilea,

înfăţişînd o simplă plimbare a lui Rogulski-Don Juan prin după-amiaza unei duminici bucureştene. Astfel de plimbări sînt nelipsite în toate romanele autorului şi sînt la fel de memorabile: să le amintesc doar pe acelea din ***îngerul de gips,*** în care Minda şi Ludmila merg dimineaţa la piaţă şi, apoi, în care Minda se îndreaptă, într-o călătorie parcă infinită prin burta oraşului tentacular, spre casa Miei Fabian. Obiectele, corpurile, lucrurile şi fiinţele stabilesc stranii contacte, emană efluvii misterioase, comunică într-un plan secret: nimic nu e descris rece, indiferent, în romanele lui N. Breban, totul pare simţit din interior, gata a te sorbi, a te înghiţi, a te anihila.

Această impresie de vitalitate copleşitoare se relevă a fi (deja în *Bunavestire,* mult mai pronunţat în ***Don Juan)*** şi urmarea unui mod particular de a nara. N. Breban nu e, ca George Bălăiţă sau Constantin Ţoiu, un povestitor. El chiar se apără, într-un rînd, susţinînd că romanul e structural altceva decît povestirea. Fără a intra în detalii (căci eu cred că romanul modern post-realist reintegrează povestirea, după ce ea a fost, în toată lunga epocă a obiectivităţii şi impersonalităţii romaneşti, alungată Ja periferia genului), e de-ajuns să spun acum că naratorul de la N. Breban are cel puţin un factor comun cu acela al romane ieri lor-povestitori: plăcerea vorbirii. Sigur, în sens strict, el povesteşte rareori; cu alte cuvinte, nu raportează „anecdote", nu construieşte structuri epice, ca acelea din ***însoţitorul*** sau din ***Cartea Milionarului*** Dar, în sens mai larg, el are o poftă de a vorbi la fel de mare. Deosebirea e totuşi importantă şi ţine de structurile ce rezultă din această bogată narare. La N. Breban, naratorul (şi, adesea, şi personajele) se lasă în voia vorbirii ca o ambarcaţiune ajunsă în derivă. Vorbirea aceasta e mai curînd de tip „ideologic" decît „epic". în vorbirea personajelor înseşi prevalează monologul interior, fluxul gîndurilor (ca la Celine mai degrabă decît ca la Virginia Woolf sau Joyce), expresia intens psihologizată, pătrunsă pînă în fibrele ei cele mai intime de afectivitatea vorbitorului. în vorbirea naratorului, oricît s-ar contamina ea de aceea a personajelor (şi se contaminează: dovadă o parte din obiecţiile aduse ***Buneivestiri),*** o distanţă rămîne şi ea este resimţită ca ironie. Cînd acest lucru se întîmplă, N. Breban se arată excelent mînuitor al registrelor stilistice.

Iată primul exemplu ce-mi cade sub ochi. Vorbeşte naratorul despre soţii Vasiliu: *„Aveau însă nevoie unul de altul pentru că nici nu se gîndeau să se despartă, cum se spune. Se lipiseră unul de altul pur şi simplu, făcuseră un băiat şi o fetiţă,* ***frumuşei, curaţi, extrem*** *de bine* ***îmbrăcaţi,*** *pe care toată lumea ii iubea de la prima vedere şi... rămaseră lipiţi. Şi, cînd eşti, rămîi astfel... lipit, mai ales vara... simţi*

cum transpiri uşor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii". Am subliniat mărcile distanţei. Dar se vede cu ochiul liber cum în simpla constatare neutră a solidarităţii cuplului Vasiliu, naratorul introduce la un moment dat comentarii în doi peri, uşor ironice, pentru ca apoi să se dezică sarcastic de personajele sale, expunînd deriziunii solidaritatea lor ipocrită.

Din păcate, la un moment dat, naratorul se plictiseşte să respecte regula (artisticeşte obligatorie!) acestui joc de apropieri şi distanţe, iese în avanscenă, şi nu doar ia cuvîntul în nume propriu *(„ Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! /Pare cam... zăpăcit, deşi... nu e lipsit de... nu e, ha, ha; total lipsit de... ca să zic"..',* etc), dar îşi atribuie convingerile personajelor (ale lui Rogulski în speţă), cu aerul că aruncă deliberat în aer o convenţie, ca şi cum ar spune: ce să ne mai ascundem după deget, eu sînt şi autorul şi naratorul şi Rogulski etc. Această divulgare denotă o părere cam simplistă despre mecanismul naraţi*. Niciodată autorul, naratorul şi personajul nu se identifică absolut. Ficţiunea artistică de aici începe: înainte de a fi o. formă a imaginaţiei, a invenţiei de fapte, este una a invenţiei de roluri, o distribuţie specifică a persoanelor care vorbesc în roman. Dar nu e numai atît: Capitolul VII şi epilogul (adică ultima sută de pagini a romanului) devin, prin suprimarea distanţei, nesemnificative artistic, dîndu-ne impresia că autorul şi-a abandonat ideea şi personajele şi ţine interminabile discursuri. Pot fi lucruri interesante (chiar dacă discutabile sau eronate) în acest discurs final (pus în *Epilog* pe seama lui Rogulski, dar printr-un artificiu bătător la ochi), dar romanul refuză să se mai constituie. Vorbirea naratorutui seamănă pe alocuri cu un pur delir verbal. Mi se pare că *Don Juan* îşi ratează în felul acesta, finalul (nu e, Vai, singurul roman românesc de azi care începe mult mai bine decît sfîrşeşte!).

Semne de disoluţie sînt şi în capitolele anterioare. Spre a le face evidente, e nevoie să reconstitui pe scurt problema şi trama epică. Rogulski încearcă să cucerească pe Tonia Vasiliu. El e *un* Don Juan paradoxal, în sensul că aplică o metodă de seducţie ce nu constă în a crea în parteneră emoţii covîrşitoare, dar plăcute, ci, din contra, în a-i stîrni stupefacţia şi chiar repugnanta. Noul Don Juan îşi ascunde farmecul bărbătesc sub o înfăţişare disgraţioasă, neglijentă, e veşnic nebărbierit şi cu gulerul cămăşii murdar, cu dinţii neîngrijiţi, vulgar, grosolan, în ciuda unei inteligenţe extraordinare şi a unei forţe de persuasiune stranii. în fond, autorul mizează tocmai pe inexplicabilul acestei persuasiuni, pe iraţionalul ei. O femeie îşi lasă logodnicul, mult superior, pentru Rogulski, alta îşi lasă bărbatul, cu care se înţelegea

perfect. Nimic nu se explică raţional. Don Juan cucereşte prin puterea misterioasă a instinctului său viril. El e şi teoretic un adversar al raţiunii. Elemente similare se găsesc în ***îngerul de gips*** şi în celelalte. Pînă la un punct, romanul conduce admirabil strategia erotică a personajului, iar studiile „căderii" Toniei au logica lor reală, vie: stupefacţiei îi urmează dispreţul, apoi furia (contra lui, contra ei), apoi obişnuinţa (cînd începe>să-l creadă inofensiv), în fine, curiozitatea în faţa pasivităţii vînătorului care, după ce s-a străduit atît să ademenească prada, dă înapoi, renunţă, o abandonează. Treptat, în întîmplarea aceasta îşi fac loc episoade secundare, necesare, însă prea mult extinse. Istoria cu Cecilia (prietena Tonieî) trece pe primul plan, cînd ar fi trebuit să stea mereu în al doilea. Amestecul logodnicului Ceciliei în relaţie mută de asemenea interesul alături de adevărata problemă. Soluţia relaţiei Rogulski-Tonia nu e doar amînată (lucru firesc: tocmai amînarea face ca Rogulski să fie Don Juan şi nu un profitor ordinar), dar uitată, pierdută printre ochiurile prea mari ale ţesăturii epice, ca să fie reînnodată fără convingere spre sfîrşit.

E uşor de remarcat că romanul îşi pierde suflul în clipa în care autorul refuză să mai respecte convenţia şi îşi declară teza direct, abandonînd practic personajele şi suprimînd distanţa ambiguă dintre narator şi Rogulski. Există totdeauna o relaţie vizibilă între structura narativă şi motivele subiectului epic: disoluţia uneia se leagă de risipirea celorlalte. Naratorul lui N. Breban (spre a exemplifica cu el) procedează pînă la *un* punct ca eroul său: seducţia ambilor foloseşte aceeaşi strategie. Eroul îşi seduce partenerele speriindu-le, creîndu-le repugnantă, stupefiindu-le, dar procedînd, totodată, cu inteligenţă şi ironie, corectînd brutalitatea unor gesturi şi fapte prin sclipitoare intuiţii şi analize. Cînd, între un plan şi celălalt, echilibrul se rupe, Rogulski devine un personaj nesemnificativ literar, care rătăceşte pe străzi în compania unui schizofren şi vorbeşte, vorbeşte, vorbeşte... In aceiaşi fel, naratorul adoptă (a adoptat şi în romanele anterioare) tehnica stupefierii cititorului. Nu-i cultivă obişnuinţele, stările confortabile, din contra, îl şochează, îl irită. Aş putea ilustra această dorinţă a autorului de a-şi „supăra" cititorul prin multe lucruri, începînd cu limbajul (abundent în neologisme barbare) şi isprăvind cu „întorsăturile" administrate psihologiei unor personaje, cu încălcarea convenţiei realiste. Cîtă vreme însă naratorul este subtil şi ironic, jucîndu-se abil de-a apropierea şi de-a distanţa, fără a-şi ieşi din rol, romanul rămîne consistent şi echilibrat;. în clipa în care, asemeni eroului, strică regula, urechea noastră refuză să-i mai asculte sporovăială şi romanul se diluează ireversibil.

Confirrnînd calităţile excepţionale de prozator ale lui N. Breban, ***Don Juan*** este, în ciuda scăderilor şi a finalului ratat, o experienţă foarte interesantă în romanul actual, o carte originală şi viguroasă.

{România literară, nr. 3, 1982)

„Drumul la zid"

în locul unei continuări propriu-zise, pe care autorul o promitea, la *Bunavestire,* avem în noul roman al lui Nicolae Breban ***(Drumul la*** *zid)* o scriere înrudită ca problematică şi ca atmosferă. Pînă la un punct, e vorba de o variantă, mai pronunţat „metafizică" şi într-un stil mai abstract-intelectual. Subiectul este, foarte pe scurt, următorul: un tînăr funcţionar, individ şters şi cumsecade, îşi părăseşte pe neaşteptate familia, în urma unei boli misterioase (un fel de pierdere treptată a energiei vitale), se retrage din lume, pregătindu-şi trupul şi sufletul pentru moarte, dar, vindecat la fel de inexplicabil cum se îmbolnăvise, revine la viaţă, complet schimbat, înzestrat cu puteri charismatice, radiind încredere şi speranţă,, fiind adulat de fideli, care-i statornicesc un adevărat cult. Metamorfoza lui Castor Ionescu nu e uşor de sesizat, deşi romancierul o descrie pe sute de pagini. Aici apare şi principala deosebire de romanul anterior, unde schimbarea la faţă a lui Grobei nu era desfăşurată epic. în rest însă, lucrurile seamănă destul de bine. Un personaj, la început insignifiant, primeşte un „mesaj", trăieşte o „revelaţie", prefăcîndu-se într-o personalitate captivantă (la propriu). Semnele destinului sînt mai numeroase la întîiul Castor Ionescu decît erau la Grobei. în bunul, blîndul, banalul funcţionar, nu puţini întrevăd pe „sfîntul" de mai tîrziu. Aceste profeţii nu sînt lipsite de ironie. Nicolae Breban e un maestru al ambiguităţii. Miracolul este şi nu este recunoscut. Atitudinea celorlalţi faţă de Castor Ionescu e dublă, de fapt, amestecată, cuprinzînd deopotrivă un vag dispreţ, care ia forme batjocoritoare, şi o perplexitate iubitoare, pătimaşă. în ipostaza lui finală, personajul lui Nicolae Breban are ceva din Mîşkin: „sfînt" şi „idiot", personalitate remarcabilă şi palidă, la fel de deconcertant (prin stîngăcia, stinghereala şi copilăreasca lui naivitate) ca şi eroul dostoievskian. E înrudit şi cu Chirică, din piesa lui G. Ciprian, dar mult mai complex decît acesta.

Complexitatea aceasta trebuie analizată Ia, cel puţin, două nivele diferite. Unul ţine de- ambiguitatea de care am vorbit. Ca şi în ***Don Juan*** sau în ***Bunavestire,***. există în ***Drumul la zid*** o combinaţie inelucidabilă de banal şi..de neobişnuit. Misterul răzbate cu dificultate la suprafaţă, ciuruind o crustă foarte groasă de locuri comune ale vieţii

zilnice. Seriosul se aliază cu deriziunea. Un stil „înalt" şi unul „jos"' sînt în permanenţă observabile, deşi niciodată în stare pură. Autorul se comportă faţă de personajul său cu un soi de sadism: ca şi cum plata pentru destinul lui excepţional ar trebui să constea în umilire şi batjocură. Lecţia lui Dostoiev»ki e mai vizibilă aici decît oricînd înainte. Patetismul implică farsa, sfinţenia are o latură stupidă, măreţia morală se bazează pe fisuri sesizabile cu ochiul liber, acţiunea modelatoare a protagonistului se exercită uneori prin intermediul unei prestidigitaţii, magia comportă elemente de bîlci. O parte din modernitatea prozei lui Nicolae Breban se datorează acestei continui şi deliberate înşelări a aşteptărilor cititorilor. Celălalt nivel de complexitate se referă la tipul de realism detectabil în romanele autorului. într-o primă instanţă, Nicolae Breban rămîne la fel de ataşat ca şi în cărţile dinainte de o anumită reprezentare a vieţii, prin acumulare de împrejurări banale şi de oameni comuni. Puţini prozatori români contemporani ştiu să prindă mai bine suprafaţa aceasta a faptelor umane, să dea o idee mai vie de densitatea sufocantă a detaliului realist. Deşi concretul existenţei s-a rarefiat, priit comparaţie cu *Bunavestire,* senzaţia de corporalitate a realului e pe alocuri la fel de puternică. Sub scoarţă, însă, musteşte ideologia. *Drumul la zide* un roman ideologic în măsura în care realitatea nu e pur şi simplu observată, descrisă, simţită, ci folosită ca argument sau, chiar, manipulată. La adevăraţii realişti, oamenii şi actele lor sînt ceea ce par să fie. Realismul e o supunere la obiect şi un echilibru care face verosimilă imaginea vieţii. La Nicolae Breban verosimilitatea e subminată, spulberată. Multe scene par, din acest unghi, false, nefireşti. Consistenţa personajelor nu e psihologică (dacă am analiza-o astfel, am avea de făcut romancierului numeroase reproşuri). Dar ar fi o eroare de lectură să pretindem o consecvenţă de acest tip lui Nicolae Breban. Personajele şi acţiunile lor există în acelaşi timp într-un plan imediat perceptibil, real, şi într-unui secret, ideologic, mitic. Ne ascund în permanenţă ceva. Nu sînt ce par a fi: aş zice, chiar dimpotrivă, cu o anume ostentaţie. Romanul realist din ultimii o sută cincizeci de ani, cunoaşte două tradiţii importante. Prima cuprinde pe romancierii „echilibraţi", „adulţi", supuşi la obiect, de la Tolstoi, la Flaubert şi la Rebreanu. A doua cuprinde pe „dezechilibraţii", „infantilii", ambiţioşii de felul lui Balzac şi Dostoievski. Nicolae Breban se înscrie în aceasta din urmă şi e, probabil, cel mai mare demolator din întreaga noastră proză al prestigiului tradiţiei cuminţi-realiste. Cel puţin două consecinţe sînt imediat vizibile: impresia de caz patologic, de „boală" pe care ne-o lasă personajele lui,

şi răsturnarea sistematică a clişeului verosimil. Pus în discuţie este însuşi bunul simţ care garanta imaginaţia realiştilor, sprijinită pe o experienţă directă şi, să zicem, verificabilă. Bunul simţ nu ne mai ajută să înţelegem pe Cesar lonescu, aşa cum nu ne ajuta prea mult să înţelegem pe Balthazar Claes sau de pe Ivan Karamazov. Excepţia devine regulă. Scopul romancierului este de a dezvolta epic o teză, nu de a observa viaţa.

Castor lonescu are, de la început, o dublă şi stranie existenţă. Dimineaţa, el merge la slujbă ca un funcţionar oarecare ce este, face aprovizionarea, se ocupă de cele două fetiţe, e un soţ şi un tată model (şi cam anodin); seara el se retrage într-o cameră de mansardă şi studiază istoria şi Noul Testament. Nu bănuim decît mai tîrziu ce rol vor juca „studiile" protagonistului şi înţelegerea comportamentului lui şi anume atunci cînd vom descoperi că măruntul funcţionar e sortit unei experienţe unice. Numele ales de autor e suficient de clar: lonescu şi Castor. Cel dintîi ne trimite la uriaşa familie a anonimilor, cel de al doilea conţine o aluzie mitologică. Se ştie că Leda a avut doi fii şi două fiice gemene rezultaţi din împerecherea ei, în aceeaşi noapte, cu Zeus şi cu soţul ei, regele Tyndareus. Spre mulţumirea tuturor părţilor, ca să zic aşa, Castor şi Clytemnestra au fost socotiţi muritori, iar Pollux şi Helena, nemuritori. De fapt, Castor şi Pollux semnifică pe individul în ipostază dublă, fiu de om şi fiu de zeu. Eroul Iui Nicolae Breban se află în această condiţie, în fiinţa lui de muritor oarecare se ascunde zeul. Ca un veritabil Castor, e de nedespărţit de Pollux. Acest al doilea plan obligă lectura romanului lui Nicolae Breban la o descifrare de un fel anume şi explică ambiguitatea, falsul (din unghi îngust realist), manipularea realului etc. Ceea ce este caracteristic prozei din ultimul deceniu a autorului este faptul că această manipulare e voită şi ostentativă, în numele, de obicei, unor teze foarte transparente. ***Don*** *Juan* se încheia discursiv eseistic. ***Drumul la*** *zid,* ca şi ***Bunavestire,*** nu mai atribuie tezele în mod direct naratorului, dar chiar şr aşa, lăsîndu-le pe seama personajelor, ele rămîn la fel de nete. Dostoievskianismul mi se pare evident, de exemplu, atît în alegerea purtătorilor de cuvînt, cît şi a locurilor. Marile discuţii „de idei" se petrec unde te-ai aştepta mai puţin (într-o circiumă mărginaşă, plină de fum şi de zumzâială), iar protagoniştii sînt aceiaşi oameni aparent ot>işnuiţi, şterşi (adică nemarcaţi cu semnele intelectualităţii). Această demistificare a intelectualului (sau, poate, această promovare a insului anodin în categoria celor capabili să susţină conversaţii intelectuale) e o particularitate importantă a *Buneivestiri* şi, acum, a ***Drumului la zid.*** Castor lonescu se plimbă cu prietenul său Vezoc, magazioner-şef, sau

se întîlneşte pe stradă cu o bătrînică plină de sacoşe şi convorbesc: din „trivialitatea" situaţiei şi a eroilor ţîşnesc observaţii foarte interesante despre „copii" şi despre „adulţi", despre forţa de influenţă pe care cei „mici" o exercită asupra celor „mari", despre joc, provocare şi aşa mai departe. Doctorul Grigore şi studenta Florentina, într-o noapte prin Bucureşti, discută la nesfîrşit despre tot felul de lucruri. Tensiunea acestor pagini e adesea remarcabilă. Marile idei sînt însă azvîrlite printre gesturile şi împrejurările, cele mai obişnuite ale vieţii zilnice, „lipite" de ele cu un adeziv ştiut doar autorului. Nivelul intelectual al prozei lui Nicolae Breban e condiţionat de această încarnare a ideii.

E oarecum explicabil ca el să fie mai scăzut acolo unde romancierul îşi ignoră deliberat capacitatea realistă. Deja în ***Don Juan*** exista tendinţa abstractizării. ***Drumul la zid*** *o* duce mai departe. întreaga parte consacrată „bolii" şi metamorfozei lui Castor Ionescu (aproape o treime din roman) mi se apare, din această cauză, cam indigestă. In loc să fie enigmatică şi halucinantă, este pur şi simplu uscată, bătînd apa în piuă, uzînd de simboluri neclare ori forţate (chiar acela din titlu, reluat de cîteva ori). M-am întrebat de mai multe ori,-citind, de ce se întîmplă acest lucru. în izolarea lui, Castor Ionescu se rupe de lume, de concretul ei, scormoneşte în el însuşi (fără conştiinţă lucidă): nu avem aici introspecţie, căci stratul investigat nu e psihologic, ci general-ontologic, şi impresia la lectură e nesigură. Eroul îşi supune trupul unor eforturi şi flagelări care sînt uneori cele din tradiţia schimniciei creştine, alteori, cele din tradiţia indiană, yoghină. Amănuntele de acest fel nu folosesc. Antenele romancierului nu mai captează semnalele lui predilecte, din miezul vieţii, aerul realist s-a subţiat, simbolistica s-a descărnat. Şi, iată ce bizar lucru: în loc ca aceste simboluri plutind în libertate, ca moleculele unui lichid evaporat, să fie mai limpezi decît înainte, cînd se găseau amestecate cu molecule străine în „confuzia" vieţii, ele sînt cu totul neclare, pretenţioase şi stridente.

N-am înţeles de ce Nicolae Breban a socotit profitabilă „metafizica" neîncorporată. De altfel, ***Drumul la zid*** mi se pare inferior ***Buneivestiri*** tocmai prin această rarefiere a substanţei epice şi realiste, sociale, la urma urmei. Acţiunea romanului, legată foarte aproximativ de o epocă, nu cîştigă în pregnanţă ceea ce pierde în individualitate. Castor Ionescu e funcţionar la un institut de statistică (sau cam aşa ceva), descris kafkian, ca o uriaşă maşinărie perfectă. Mîna romancierului nu e la fel de sigură într-o astfel de proză ca atunci cînd „prinde" realul propriu-zis. Paginile respective parazitează un roman şi aşa de dimensiuni considerabile. E nevoie ca eroul să evadeze şi să colinde nordul ţării (din Bucovina în Maramureş) pentru ca proza

să-şi regăsească densitatea. Institutul e un simbol în stare pură şi care nu permite lui Nicolae Breban aceeaşi bogăţie de imaginaţie plastică pe care, în schimb, o regăsim în descrierea unei curţi popeşti de ţară sau a unui autobuz arhiplin sau a unei cîrciumi sordide. Dorinţa autorului de a purifica problema centrală a romanului său nu are rezultatul scontat. Anumite personaje şi anumite conflicte, care promiteau mai mult, sînt scăpate din mînă. Există o relaţie (doar schiţată) între Castor, soţia lui şi o prietenă de familie care seamănă cu aceea dintre Minda, Ludmila şi Mia Fabian din *îngerul de gips.* O scenă absolut extraordinară este aceea în care Castor relatează soţiei lui o vizită la socrii celeilalte femei, amestecînd imaginea acesteia cu imaginea soacrei ei, într-un „raport" delirant şi angoasant. Dar toate aceste personaje sînt apoi părăsite, ca şi doctorul Grigore, studenta Florentina şi alţii. Turnura „abstractă" pe care ***Drumul la*** *zid* o ia o dată cu boala protagonistului sacrifică primejdios un material de viaţă cîştigat, profund şi interesant. Apar alte personaje (ceea ce e normal), dar nici acestea nu au timp suficient să se coaguleze epic. Pe alocuri romancierul pare să uite de cîte un proiect al său şi se ivesc desincronizări. De exemplu, spre sfîrşit, cînd Castor îşi aşteaptă fetele în oraşul din nord unde trăia, se prepară, e înfrigurat de emoţie, dar apoi autorul se plictiseşte să scrie momentul sosirii, încurcă datele calendaristice şi se ia cu altele. Finalul e în scădere. Soţia lui Castor vine incognito în oraş, e demascată (la propriu) de către prietenii lui Castor şi se sinucide în urma unei scene patetice pînă la. vorba predilectă a autorului, isterie. Aici firul epic se rupe definitiv. II regăsim pe Castor funcţionar la institutul său şi un scurt *Epilog* glosează inutil pe marginea întîmplărilor. Trebuia alt final, nu încape îndoială. Elementul pur senzaţional e prea puternic în acela existent.

Impresia globală, după prima lectură, pe care o lasă ***Drumul la*** *zid* este că romancierul n-a avut răbdare de a-şi clarifica şi construi pînă la capăt cartea. Romanul pare scris dintr-o suflare. E aluvionar şi laborios. Interesul lecturii creşte şi scade ca apele oceanului în timpul fluxului şi al refluxului. Aceasta fiind maniera dintotdeauna a autorului - care acumulează lent şi se încălzeşte greu - ea este răspunzătoare în ***Drumul la*** *zid* de o anumită prolixitate. Multe lucruri sînt, parcă, încropite. Se simţea nevoia reluării. Firește, aceste observaţii trebuie înţelese în raport cu talentul ieşit din comun al lui N. Breban, cu originalitatea incontestabilă a prozei lui, iar regretul implicit priveşte nu perfecţia mecanică a unei opere oarecare, ci neexploatarea suficientă a premiselor uneia care putea fi extraordinară.

(România literară, nr. 27, 1984)